[L]E VITE DEI PIÙ ECCELLENTI PITTORI, SCULTORI E [A]RCHITETTORI SCRITTE DA GIORGIO VASARI
COLLEZIONE DIRETTA DA
[P]ER LUDOVICO OCCHINI ED ETTORE COZZANI

VITA DI PIETRO LAURATI
(PIETRO LORENZETTI)

CON UNA INTRODUZIONE, NOTE E BIBLIOGRAFIA DI
F. MASON PERKINS

CON 8 ILLUSTRAZIONI

FIRENZE - R. BEMPORAD & F.º

Vol. VII. — Vita 10.ª

LIRE UNA

VITA
DI
PIETRO LAURATI
(PIETRO LORENZETTI)

Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da GIORGIO VASARI

Collezione diretta da PIER LUDOVICO OCCHINI ed ETTORE COZZANI

VITA
DI
PIETRO LAURATI
(PIETRO LORENZETTI)

con una Introduzione, Note e Bibliografia

DI

F. MASON PERKINS

R. BEMPORAD & FIGLIO

Editori - Firenze

MILANO — ROMA — PISA — NAPOLI

Madonna col Bambino e Angeli. — Firenze - Uffizi.

INTRODUZIONE

I

DELLA vita di Pietro possediamo, oltre le opere pittoriche, pochi ricordi documentali. La prima memoria che esiste di lui è una ricevuta che porta la data del Febbraio 1305 (1306): " *Petruccio di Lorenzo riceve lire 110 per cierta dipentura fece ne la tavola de' signori Nove* ". (Bibl. Pubblica di Siena. Entrata e Uscita della Biccherna, *ad annum;* cf. Milanesi, *Doc. Sen.*, I, 194). Di questo quadro non si sa più nulla. Che qui si tratti proprio di Pietro Lorenzetti, non vi è ragione di dubitare; ma dopo questa memoria passano ben quindici anni prima che troviamo citato nuovamente l'artista, nel contratto (v. *postea*, p. 55) per la tavola della Pieve di Arezzo (17 Aprile, 1320). Segue poi un do-

cumento del 1326: " *Ancho XX lib. a maestro Petro di Lorenzo dipegnitore, dipegnitura le Storie che si fecero ne la chasa de l'opara sancte Marie* " (Arch. dell'Opera, Entrata ed Uscita, *ad annum*). Anche di queste pitture non rimane traccia alcuna. Nel 1329 abbiamo due ricordi riguardanti la pala d'altare da Pietro eseguita per i Frati di S. Maria del Carmine. Il primo di questi, datato 26 Ottobre 1329, si occupa d'una deliberazione del Consiglio della Campana circa il pagamento di detta tavola, per la quale fu deciso " *solvere dictis Fratribus et conventu quinquaginta libras den: senensium, pro auxilio recolligendi quamdam tabulam honorabilem, et valde pulcram, in qua de beata Virgine Maria, et beatissimo confessore Nicolao, et apostolis, et martiribus, confessoribus, et virginibus, multa pulcerima seriosius sunt depicta per magistrum Petrum Lorenzetti de Senis, que tabula dicitur costi CL florenorum....* " (Arch. d. Riformagioni, Consigli della Campana, vol. 108; cf. Milanesi, *op. cit.*, I, 193). Con la data del 29 Dicembre, 1329, leggiamo: *Item lib: L Conventui et Fratribus sancte Marie de Montecarmelo, quos a Comuni recipere tenebantur pro auxilio cuiusdam eorum honorabilis tabule picte, quam fieri fecerunt*

in altari Conventus eorum ... qui dati fuerunt ... magistro Petro Lorenzetti pictori " (Bib. Pubblica, Entrata ed Uscita della Biccherna, *ad annum*). Riguardo a questo dipinto v. *postea* (p. 28-29). Nel 1333 troviamo la seguente notizia: " *Ancho ij lib: a mastro Petro, dipentore, per la dipentura de la porta nuova del Duomo* " (Arch. dell'Opera, Entrata ed Uscita). Poi, nel 1335: " *Ancho lib: LXXXX a maestro Petro Lorenzi dipegnitore, i quali li demo in trenta fior: d'oro per la prima paga de la dipignitura de la tavola di sancto Savino che die avere. Anco I lib: a maestro Ciecho de la gramatica che trasse la storia di sancto Savino in volgare per farla ne la tavola* ". (Arch. detto — *ad annum*). Sotto l'anno 1337 il Tizio scrive nelle sue Storie Senesi: " *Hoc anno Petrus Laurentii pictor Senensis floruit: cuius pictura egregia inspicitur in ara ecclesiae Divi Martini supra hostium quod est a latere dextro et e regione arae divi Sebastiani, quae est in cornu sinistro ecclesiae eiusdem* ". Nulla si sa più nè della tavola di San Savino nè di quella di San Martino. Con la data del 24 Settembre 1342 vien ricordato l'acquisto di due pezzi di terra a Bibbiano, fatto da Pietro da un certo Pietro di Stefano di Benintendi per

Cola e Martino del fu M.° Tino di Camaino (Perg. di Sant'Agostino di Siena), e nel libro delle Denunzie 1342-45, c. 252 t, con la data del 18 Settembre 1344, leggiamo: " *Magister Petrus Laurentii pictor et D: Iohanna ejus uxor vendiderunt fratri Simoni Orlandi, recipienti pro Cola et Martino olim Magistri Tini Camaini, sex staria terre in cura Bibbiani pro pretio cl. lib.* " (cf. Borghesi e Banchi, *Nuovi Doc.*, p. 11).

Con queste poche notizie si chiude il ricordo scritto della vita di Pietro. Come si vede, esso molto lascia a desiderare. Dalla prima delle memorie citate, si può desumere, però, che Pietro già nel 1306 era maestro indipendente e che aveva in quel tempo almeno venticinque anni se non più. Questo porterebbe la data della sua nascita verso il 1280.

Quanto alla sua educazione artistica, bastano le sue opere rimasteci per dimostrare in modo più che sufficiente — meglio certamente di qualunque documento scritto — le vere fonti delle sue ispirazioni, le vere influenze che formarono il suo stile. Il Vasari lo vuole discepolo di Giotto. La sua maniera nulla ha che fare, però, con quella dell' illustre fiorentino. Nè si può accettare l'opinione della maggioranza dei critici moderni, i quali lo

vogliono scolaro di Simone Martini. Pietro non fu seguace ma contemporaneo di Simone. Ebbe, con lui, quale maestro, il grande Duccio. La derivazione ducciesca della sua maniera è, infatti, talmente evidente da non permettere de' dubbi a questo riguardo.

Ma, sebbene il primo, non fu Duccio l'unico artista che concorse alla formazione dello stile del giovane pittore. Già nella grandiosa pala della Pieve di Arezzo — la prima tra le opere documentate ora esistenti del maestro — è palese pienamente un'altra influenza potente da lui fortemente sentita — quella di Giovanni Pisano. Che Pietro avesse conosciuto personalmente il celebre figlio di Niccola, durante i lunghi e ripetuti soggiorni del grande scultore a Siena, pare più che probabile; — certo è che nella Città della Vergine egli ebbe occasioni continue fin da ragazzo di studiare le opere insigni del sommo artista, verso il quale Pietro dovè sentirsi fortemente attratto anche per certe marcate affinità di spirito e temperamento. Per il suo senso drammatico, per le sue tendenze naturalistiche, per la vita vibrante delle sue figure e per l'espressione viva dei loro volti, persino per certi suoi tipi, egli rassomiglia stranamente a Giovanni. Come Giovanni, poi, sa-

peva anch'egli conservare nella sua arte, malgrado quel suo naturalismo spiccato e sempre crescente, un'idealità di sentimento ed una nobiltà di concezione tutt'altro che comuni. Meno sensibile di Simone alle raffinatezze della bellezza formale e decorativa, meno poderoso e composto di Ambrogio, privo del classico equilibrio di Giotto, egli li sorpassa tutti nella riproduzione della vita intima e spirituale delle sue figure, nel fervore de' sentimenti ch'esse ci rivelano, nella varietà e nella forza della loro espressione. Più forse di qualunque altro tra i suoi contemporanei, si potrebbe dir di Pietro ch'egli fu il pittore dell'anima, delle cose segrete del cuore — e questo nonostante l'apparenza esterna spesso ruvida, quasi selvaggia, di certe sue figure. Nessun altro pittore trecentesco seppe, meglio di lui, rispecchiare nei volti delle sue Madonne e de' suoi Santi, la loro vita interna, i loro pensieri, le loro passioni. Basterà citare, per confortare questo nostro asserto, un solo tra i dipinti del maestro — quello della Madonna col Bambino della Chiesa Inferiore di S. Francesco in Assisi. Dove troveremo, in tutta l'arte del trecento, una pittura superiore, nella mistica sua bellezza, nel profondo suo sentimento, nella sua tristezza e nell'ineffabile sua tenerezza, a questo meraviglioso gruppo? Mai, certamente, è

stato svolto con maggior poesia, con maggior profondità, il sacro tema della Maternità, così pieno di amore e di tragedia. Che cosa si trova, poi, di più nobile, di più maestoso, di più sovranamente bello, della Vergine del polittico della Pieve di Arezzo — di più intimo e commovente della piccola Madonna della Galleria di Altenburgo — di più eroicamente tragico della *Crocifissione* di S. Francesco a Siena?

Pare che il maestro, in questi lavori, abbia percorso quasi tutti i gradi dei sentimenti umani.

Dell'arte e del genio di Pietro non vi è, però, bisogno che discorriamo più a lungo. La sua fama, lungamente offuscata dalla maggiore popolarità di Simone Martini e del proprio fratello Ambrogio, tende in questi giorni a riacquistare il dovuto suo lustro e dai veri intenditori egli comincia già ad essere apprezzato al vero suo valore. Sebbene d'un temperamento assolutamente diverso, Pietro, per le sue doti artistiche, non è inferiore nè a Simone nè ad Ambrogio. A Siena la sua influenza fu fortissima e duratura; e se non esercitò sull'arte trecentesca fiorentina un'azione simile a quella dei due suoi compagni, questo non fu certamente per colpa sua, ma dipese piuttosto da ragioni di temperamento e dal semplice fatto ch'egli non

abitò, come fece Ambrogio, lungo tempo a Firenze. Mentre quest'ultimo venne persino matricolato fra i pittori fiorentini, non troviamo ricordato nessun soggiorno di Pietro nella Città del Giglio. L'arte dolce e mistica di Simone e quella classica e grandiosa di Ambrogio furono poi, come era da prevedere, destinate inevitabilmente a maggiore popolarità, a più facile apprezzamento di quella più severa, più appassionata, più soggettiva di Pietro. Ma non perciò fu meno grande il contributo di quest'ultimo alla gloria della pittura. Insieme con Simone fu egli uno de' primi pittori propriamente detti senesi. Mentre Duccio, nella sua arte, si mantiene sempre ligio, nonostante le influenze " gotiche " subìte, alle grandi tradizioni del bizantinismo morente, Pietro e Simone si mostrano, fin dalle prime loro opere riconoscibili, quali artisti già liberi e personali, seguaci dei nuovi ideali, della cosidetta " nuova maniera ", veri fondatori della scuola senese nel senso più letterale della parola.

Dei lavori prettamente giovanili di Pietro non ci rimane nulla di sicuro, di autenticato, ma alla sua prima maniera già formata deve essere attribuita tutt'una serie di pitture, sempre esistenti, per la maggior parte, a Siena (v. *postea*). Ch'egli

Madonna col Bambino fra i santi Giovanni e Francesco. — Assisi - San Francesco.

passasse la prima parte, almeno, della sua carriera d'artista indipendente nella sua città natìa, è più che probabile. La mancanza assoluta di ricordi documentali tra il 1306 ed il 1320, farebbe credere, però, che almeno una parte di quei quindici anni egli l'abbia trascorsa fuori di patria. Tra il 1320 e il 1330, quasi certamente, egli dipingeva in Assisi. Non è improbabile che lavorasse, come asserisce il Vasari, anche a Roma. Della vera data della sua morte, come di quella della sua nascita, non sappiamo nulla di certo, ma visto che dal 1344 in poi non troviamo più ricordato il suo nome, pare assai probabile che morisse qualche anno dopo — forse durante quella terribile peste del 1348, che fece innumerevoli vittime e, tra queste, anche il fratello dell'artista.

II

Di alcune opere di Pietro non ricordate dal Vasari. — È evidente che il Vasari non ebbe che una conoscenza piuttosto limitata dello stile e dell'opera di Pietro. Oltre i lavori da lui citati in questa " Vita ", esistono, anc' oggidì, non pochi dipinti autentici o indubitabili del maestro, mentre altri ancora, non meno facilmente riconoscibili,

furono dal biografo stesso attribuiti ad altri maestri i quali poco o nulla hanno che fare colla maniera tanto spiccata ed individuale del pittore senese. Così, una delle opere più importanti di Pietro — il grande ciclo di affreschi esistente nella crociata sinistra della Chiesa Inferiore di San Francesco in Assisi — è stata da lui spartita e distribuita a tre artisti, cioè a Puccio Capanna, Pietro Cavallini e Giotto stesso.

Questo ciclo ha per principale soggetto la *Passione di Cristo.* Le prime scene occupano le superfici della volta. Principiando dalla curva occidentale, troviamo rappresentata, nell' ordine superiore, l'*Entrata di Nostro Signore in Gerusalemme*, seguìta dall' *Ultima Cena.* Di sotto vedonsi *Cristo che lava i piedi ai Discepoli,* e il *Tradimento di Giuda.* Dal lato opposto sono dipinte la *Flagellazione,* l' *Andata al Calvario,* e la *Crocefissione.* Quest' ultimo soggetto occupa, secondo l' uso tradizionale senese e bizantino, uno spazio quattro volte più grande di quello assegnato agli altri episodii. Sul muro di fondo della crociata, a sinistra ed a destra dell'arco che dà sulla cappella detta di Napoleone Orsini, sono rappresentate le quattro ultime scene della divina storia — la *Deposizione* e la *Sepoltura*, la *Discesa al-*

l'Inferno e la *Resurrezione*. Sul muro occidentale, poi, a sinistra della scala che conduce nel Convento, è dipinto il *Suicidio di Giuda* — a destra *San Francesco che riceve le stimmate su la Verna*. In un medaglione nell'arco a capo alle scale vi è una mezza figura del Santo. Sotto il grande dipinto della *Crocefissione*, vi è un altro affresco rappresentante la *Madonna col Bambino* tra *San Giovanni* e *San Francesco*, con, di sotto, un piccolo *Crocifisso* e la mezza figura d' un donatore in adorazione. Più a sinistra, vedesi un busto di *San Vittorino*. Sotto l'affresco della *Deposizione* vi sono quattro mezze figure de' *SS. Rufino*, *Caterina*, *Chiara* e *Margherita*. Nelle bande ornamentali che dividono gli affreschi della volta e delle mura laterali, vedonsi delle teste e delle mezze figure di Angeli, Profeti, Sibille e Santi.

Fu il Cavalcaselle il primo a rettificare le strane attribuzioni del Vasari ed a restituire a Pietro questa serie di dipinti, e la sua opinione è stata accettata dalla grande maggioranza de' critici moderni. Che si tratti veramente di lavori concepiti e in gran parte eseguiti dal Lorenzetti è, infatti, così evidente da non permettere de' dubbi. Dappertutto troviamo le forme e i tipi tanto spiccati del pittore senese, le sue mosse energiche e forti,

il suo modo di trattare i panneggiamenti, la sua maniera caratteristica di comporre. Tuttavia le pitture rivelano delle notevoli differenze tecniche e coloristiche, ed in alcuni casi anche una certa esagerazione nelle teste e nei movimenti delle figure. Queste differenze hanno indotto il Thode, e più recentemente anche il Venturi, a discutere l'attribuzione del Cavalcaselle. Ma mentre il Thode (*Franz von Assisi*, p. 294 e seg.) finisce col negare a Pietro la paternità delle pitture, attribuendole tutte ad un ignoto suo seguace, il Venturi (*Storia dell'Arte It.*, V, 680 e seg.) ammette almeno la parziale cooperazione del maestro nel lavoro, ascrivendo alla sua mano alcuni degli affreschi. Il Berenson (*Central Italian Painters*, p. 187) non fa eccezioni di sorta, e attribuisce al Lorenzetti stesso l' intera serie.

Che Pietro fosse aiutato nell' esecuzione di questi dipinti da qualche suo dipendente è cosa palese ed innegabile. Tale aiuto si rivela soprattutto nelle otto pitture della volta e spiega facilmente le frequenti esagerazioni stilistiche che ivi s' incontrano. Ma non perciò dobbiamo negare a Pietro la paternità di questi affreschi, i quali furono certamente, insieme con tutti gli altri della medesima serie, da lui stesso disegnati ed anche

in gran parte eseguiti. La mano dell'assistente è assai meno visibile nella *Crocefissione* e nella *Stimatizzazione,* mentre sparisce quasi completamente negli affreschi del muro di fondo meridionale. Questi ultimi dipinti rivelano, infatti, un disegno più sicuro, una maniera più larga e semplice, un colorito più sobrio, di quelli precedenti, e quasi ci fanno nascere il sospetto che siano stati eseguiti in un'epoca diversa e posteriore di alcuni anni.

Le composizioni, specialmente quelle degli affreschi della volta, mostrano la loro diretta discendenza da quelle dell' arte ducciesca — come risulta chiaramente da un confronto colle tavole di Duccio esistenti nell' Opera del Duomo di Siena — senza che si tratti però di servili imitazioni. Dappertutto e specialmente in questi primi otto numeri, troviamo una tendenza spiccata verso un maggior realismo — tendenza che si dimostra soprattutto negli incidenti minori delle varie scene. Le figure paiono animate da un' energia di movimenti e da una vivacità d' espressione eccessive, quasi violente. Tutto è permeato da quel medesimo spirito d' irrequietezza che incontriamo anche nelle sculture di Giovanni Pisano. Numerosi sono i personaggi nelle varie scene, ricchi e

fantastici i fondi architettonici. L'esecuzione di questi primi affreschi, è sempre abbastanza accurata, il colorito gaio e svariato.

Nella *Crocefissione*, però, troviamo un marcato miglioramento stilistico, dovuto, senza dubbio, alla partecipazione assai più limitata degli assistenti del maestro. Tutto diviene meno agitato, più solenne, più grandioso. L'esecuzione è più raffinata, il disegno più nitido, il colorito ancora più ricco e smagliante. I tipi acquistano maggior varietà e maggior espressione. Si vede chiaramente che Pietro lavora quasi solo. Egli si discosta sempre di più dai modelli di Duccio. La figura del Redentore sulla croce, di dimensioni colossali, circondata da uno stormo di Angeli addolorati, domina l'intera scena. Al disotto la turba non è più divisa in due gruppi laterali, come dal maestro più anziano, ma viene unita in una sola compagnia, dando all'insieme maggior naturalismo e maggiore unità. Sfortunatamente, della parte media inferiore del dipinto manca ora una buona porzione, che andò perduta, ne'secoli passati, per il collocamento contro il muro d'un grande altare.

Negli affreschi della *Deposizione* e della *Sepoltura* incontriamo, come abbiamo già detto, un note-

vole cambiamento. Il colorito diviene meno sfarzoso, quasi sommesso, la composizione più organica, il sentimento più ritenuto ma anche più profondo e più drammatico. Le figure sono più slanciate, i drappeggiamenti più semplici e larghi. Come disegno, l'affresco della *Deposizione* mostra un'originalità ed un' arditezza veramente sorprendenti; e i due dipinti paiono eseguiti quasi interamente dalla mano di Pietro.

Tutto di lui pure, è il gruppo della *Madonna col Bambino* tra i SS. *Giovanni* e *Francesco,* sotto il grande affresco della *Crocefissione* — pittura d'una bellezza indicibile di sentimento e di colore. Qui incontriamo il medesimo motivo della tavola di Arezzo — quello, cioè, della Vergine e il Figlio che si guardano reciprocamente — la Vergine con uno sguardo pieno di meraviglia e di triste tenerezza, quasi di paura, come se fosse già conscia della grande Tragedia futura — il Figlio con uno slancio di affetto innocente e fanciullesco. Ai lati stanno i due Santi, muti, riverenti, silenziosamente adoranti. Mai nell'arte della pittura troviamo una visione più bella, più commovente di questa. Seguendo l'antica tradizione, questa pittura vien additata anc' oggidì dai custodi e dai ciceroni della chiesa quale la-

voro di Giotto — ma il maestro fiorentino non seppe mai arrivare a tanta profondità di sentimento, a tanta poesia, a tanta maravigliosa bellezza di tecnica fattura.

Ugualmente di Pietro è l'affresco della *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista* e *San Francesco,* sul muro in fondo alla cappella attigua di San Giovanni, detta di Napoleone Orsini. Dipinto in guisa d'un polittico colla relativa sua cornice, esso è d'una tale finezza tecnica che ha tratto in inganno non pochi critici e scrittori, compreso anche il Venturi (*Storia dell'Arte Italiana,* V, 681), i quali l'hanno descritto come eseguito su tavola.

Ancora un' altro affresco indubitabile di Pietro trovasi nel braccio destro della crociata, proprio sotto la grande Madonna di Cimabue. Esso rappresenta cinque mezze figure di frati o beati francescani — quello di mezzo visto di faccia, gli altri di profilo — tutti in attitudini d'adorazione guardando in su verso la Vergine e il Figliuolo della pittura soprastante. Pare strano che questo dipinto tanto caratteristico di Pietro, sebbene attribuito a tanti artisti differenti, dà Giotto fino a Lippo Memmi (cf. Thode, *Franz von Assisi*, p. 294), non abbia avuto mai dalla critica moderna il giusto suo bat-

Madonna col Bambino e Angeli. — Cortona - Duomo.

tesimo finchè non fu da noi restituito al vero suo autore pochi anni fa (v. *Rassegna d'Arte Senese,* an. IV, fasc. I). Sarebbe certamente bastato un confronto cogli affreschi del braccio sinistro per svelare il nome del suo autore.

Di tutte queste pitture di Assisi non esistono ricordi documentali e riesce impossibile fissare con esattezza l'epoca precisa della loro esecuzione. Però, da quel che si può desumere da confronti e studi stilistici, par che siano stati eseguiti, per la maggior parte, in un periodo non troppo discosto da quello del polittico d'Arezzo. Quanto ai quattro affreschi della *Deposizione,* la *Sepoltura,* la *Discesa all'Inferno,* e la *Resurrezione,* come abbiamo già detto più sopra, furono forse eseguiti qualche anno più tardi degli altri. Ma in ogni modo, appartengono anch'essi sempre alla prima piuttosto che alla seconda metà della carriera dell'artista.

Altri affreschi di Pietro esistono nella sua città natìa di Siena e tra questi uno de' suoi lavori più potenti e drammatici — la grande *Crocefissione* già nella Sala del Capitolo del convento di San Francesco ed ora trasportata sul muro sinistro della Cappella Bandinelli nella chiesa medesima. Qui la composizione è della massima semplicità — assai differente da quella ricca e complicata di Assisi.

Mancano le croci laterali coi due Ladri, manca la folla accessoria – tutto è limitato ai personaggi puramente necessari alla rappresentazione. Pietro gareggia con Giotto nell'economia de' suoi mezzi — lo sorpassa nell'intensità dramatica delle sue figure. Sull'alta croce pende il morto Redentore, dal volto calmo e sereno, dal corpo non ancora irrigidito, senza alcuna contrazione, senza alcun segno delle sofferenze già patite ed ormai vinte. Attorno a Lui volano disperatamente otto angeli in preda al più violento dolore. A sinistra, in basso, vedonsi, a mezze figure, San Giovanni e il gruppo delle Marie, i visi contratti, le mani serrate. La Madonna, quasi svenuta, sollevata dalle sue compagne, guarda, straziata, il suo Figlio. Il giovane apostolo non alza più la testa. A destra Longino e il Centurione guardano adoranti, convertiti, il loro Signore. Dietro a questi gli Ebrei, turbati, discorrono tra di loro a bassa voce.

Fra tutte le Crocefissioni innumerevoli del Trecento questa è certamente una delle più impressionanti. Essa rivela il maestro nella sua fase più grandiosa, più appassionata. Anche tecnicamente essa dimostra un fare largo, rapido, energico, ben differente dalla delicata finezza della *Crocefissione* di Assisi. Il colore, pure, chiaro,

quasi monocromo, poco rassomiglia a quello ricco e svariato, dolce e gaio, della pittura assisiana. Di quest'affresco non abbiamo nessun ricordo documentale. Pare, però, che fosse eseguito quasi contemporaneamente alle altre pitture di mano di Ambrogio che decorarono le mura della Sala del Capitolo e del chiostro attiguo, e che furono eseguite, secondo il Tizio, verso il 1331 (cf. Della Valle, *Lettere Senesi,* II, 213). Esistono sempre, nelle Sala sopradetta, ancora due frammenti che tradiscono la mano di Pietro. Uno di questi, in alto sul muro occidentale, rappresenta il Redentore che sorge dalla Tomba — apparizione solenne, misteriosa, sovraumana. Sul muro opposto vedesi un busto di un Profeta, anche questo senza dubbio di Pietro.

Nell' ultima edizione del suo *Central Italian Painters* (1909) il Berenson attribuisce a Pietro anche i due affreschi della *Decapitazione de' Missionari Francescani,* e di *San Ludovico ricevuto da Bonifazio VIII,* ora nella Cappella Bandini-Piccolomini di San Francesco, provenienti anch'essi dalla Sala del Capitolo del convento. Nonostante certe rassomiglianze più o meno apparenti che hanno questi affreschi con lo stile di Pietro, non possiamo condividere l'opinione dell'illustre critico.

Tali rassomiglianze derivano, piuttosto, dalla forte influenza sempre esercitata a quest'epoca da Pietro sul fratello più giovane. Del resto, noi troviamo già così marcate in questi dipinti le caratteristiche dell'arte di Ambrogio che — almeno per noi — non esiste alcun dubbio che sieno di lui, al quale vennero sempre assegnati finora anche dallo stesso Berenson.

Altri tre affreschi, nella chiesa di S. Maria de' Servi a Siena, sono stati attribuiti alla mano di Pietro. Uno di questi, rappresentante la *Strage degli Innocenti,* trovasi nella Cappella di San Lorenzo, a destra del coro ed è veramente del maestro. È una composizione densa di figure, piena di ritmico movimento, calda di colore. Purtroppo essa ha non poco sofferto, essendo stata coperta dallo scialbo. Gli altri due, rappresentanti la *Decapitazione del Battista* e l'*Ascensione di San Giovanni Evangelista,* con varie figure di Santi, nella prima cappella a sinistra del coro, sono libere imitazioni delle due composizioni di simile soggetto di Giotto, nella Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze. Sebbene assegnati tanto a Pietro quanto ad Ambrogio, essi paiono lavori di uno stretto seguace del primo. Queste pitture, però, sono assai danneggiate, cosicchè risulta difficile sottometterle ad un giudizio defini-

tivo. Come composizioni, esse rimangono in ogni modo assai inferiori a quelle originali di Giotto.

Assai più numerose delle pitture murali sono quelle su tavola di Pietro. Di queste ne vanta un bel gruppo la Galleria di Siena, che conta, secondo il giudizio nostro, non meno di diciotto dipinti caratteristici del maestro, parecchi de' quali, però, sono attribuiti dal Catalogo solamente alla sua " maniera ". Di questo gruppo una delle tavole più belle è certamente quella (n. 61) dell'*Assunzione della Vergine*, proveniente dallo Spedale di S. Maria della Scala. Lavoro evidente della prima maniera di Pietro, essa è forse la più antica rappresentazione rimastaci di questo soggetto tanto ripetuto dagli artisti senesi de' due secoli seguenti. Se Pietro abbia basata la sua composizione su qualche modello antecedente ed ormai perduto del Duccio, non si sa. Certo è, però, che qui troviamo già sviluppata e fissata la tradizionale rappresentazione trattata con tanto amore da tutti i successori di Pietro fino al principio del Cinquecento. Nel centro della tavola, la Madonna, di proporzioni colossali, ieratica, solenne, sontuosamente vestita, vien sollevata al cielo da una gloria di cherubini e serafini, accompagnata da un coro di Angeli cantanti e suonanti. In basso,

San Tommaso, inginocchiato, riceve il sacro cingolo. Nella parte superiore della tavola, a sinistra ed a destra, sta il coro de' Profeti. Il disegno e l'esecuzione sono d'una finezza straordinaria, l'effetto dell'insieme d'una ricchezza smagliante. Non tutti i critici hanno riconosciuta quale lavoro di Pietro quest'aurea visione — il Cavalcaselle ha tentato di attribuirla a Paolo di Maestro Neri (*Storia della Pittura*, III, 117) — ma le forme ed i tipi del dipinto lo dimostrano suo in modo indubitabile.

Non meno fine, ed appartenente al medesimo periodo artistico del maestro, è una tavola grande (n. 80) rappresentante la *Vergine*, seduta sopra un trono riccamente addobbato di broccato d'oro, che tiene ritto sopra il ginocchio il Divin Figliuoletto. Dietro il trono in atteggiamento d'adorazione stanno undici Angeli; altri dieci ancora si vedono nella parte superiore della tavola. La Madonna, vista di faccia a figura intera, portando la corona e regalmente vestita, ha sempre qualcosa di mistico, di sovrannaturale, come nel quadro precedente. Non si trova ancora quell'intimità di sentimento, quell'unione stretta fra Madre e Figlio, che riscontriamo nelle pitture di Arezzo, di Cortona, di Assisi. Tutto è ancora più ieratico, più

solenne. Come nella tavola dell'*Assunta* la tecnica esecuzione è di una finezza eccezionale, il disegno d'una rara accuratezza, le parti decorativi e i vestimenti d'una ricchezza fastosa ma di gusto assai raffinato. Che questa pittura, come quella dell'*Assunzione*, appartenga alla prima, e più fine, maniera del maestro — cioè ad un periodo antecedente al 1320 — ci pare sicuro.

Un'altra tavola della *Madonna col Bambino* con otto Angeli (n. 76), proveniente da S. Maria della Scala, appartiene anch'essa a questo medesimo periodo della carriera dell'artista, ma è forse posteriore di qualche anno ai due dipinti già descritti. Essa vien relegata dal catalogo alla sola " maniera " del pittore, mentre è senza dubbio di Pietro stesso. Sebbene alquanto meno fine e delicata della tavola precedente, essa è d'un sentimento più intimo, meno solenne.

Ancora dello stesso periodo, vi sono due altre tavole — una figura severa e dignitosa di *San Gregorio Magno*, vestito in abiti pontificali (n. 59) e una mezza figura d'un giovane *Apostolo* (n. 75) — ambedue ascritte alla " maniera dei Lorenzetti ".

Lavoro più tardivo ed assai importante, specialmente per il suo paesaggio, è una tavola bi-

slunga (n. 92) che ha per soggetto una specie di *Allegoria del Peccato e della Redenzione.* A sinistra vi è rappresentato il fratricidio di Caino; nel mezzo Cristo sulla Croce circondato da vari cadaveri e da figure che tengono in mano de' cartelli recanti delle iscrizioni ormai scancellate; a destra il Giudizio Finale e l'Inferno. L'interessantissimo fondo rivela il maestro come paesista di gran lunga più sviluppato de' suoi contemporanei. Da questo lato la tavola non è stata mai sufficientemente apprezzata dalla critica. Il dipinto, purtroppo, ha assai sofferto da una fitta e cattiva vernice che l'ha reso in certe parti quasi invisibile. Pare lavoro eseguito dopo il 1330. Proviene dall'antico convento di Monnagnese, ed è ascritto, anch'esso, alla " maniera " di Pietro, sebbene riveli in modo tanto evidente la sua mano.

Giustamente attribuite al maestro vi sono due tavole di gradino (n. 83, 84) divisa ognuna in due parti. Nello scompartimento a sinistra della prima vedesi Papa Onorio IV che dà l'abito ai frati del Carmine; in quello a destra il medesimo pontefice che dà la sua approvazione alla regola carmelitana in presenza de' suoi cardinali. Nella seconda tavola vedesi, a sinistra, un uomo dormiente in letto al

Crocifissione. — Assisi - San Francesco.

quale apparisce in sogno un Angelo che reca una cartella con l'inscrizione: " *Sopnium vidit quia nascente helia viri candidis utentes ves* "; a destra una scena della vita monastica de' Carmelitani. Questi frammenti appartengono, senza dubbio, alla pala d'altare dipinta da Pietro nel 1329 per la chiesa del Carmine a Siena (v. *antea*, p. 6). Le parti principali di questa pala, non si sa il luogo ove oggidì si trovano. Secondo il Milanesi esse furono vendute nel 1818 e passarono poi in Inghilterra. Finora le nostre ricerche per rintracciarle sono riuscite purtroppo vane. Le due tavole della galleria senese sono molto fini, ben composte e ben disegnate, e ci fanno rimpiangere ancora di più lo smembramento e la perdita d'un lavoro che dev'essere stato fra i più importanti compiuti dall'artista in quest'epoca.

A questo periodo (1325-1330) appartengono due tavole (n. 578, 579) provenienti dal soppresso convento delle Cappuccine di Sant'Egidio e rappresentanti *Sant'Agnese* e *Santa Caterina d'Alessandria*, gentili e graziosissime figure. Nella parte superiore di ciascuna tavola vi sono due mezze figurine di Angeli recanti le palme delle Vergini martiri. Due piccoli frammenti (n. 70, 71) ascritti alla " maniera di Ambrogio Lorenzetti " e rap-

presentanti l'uno una veduta d'una città, e l'altro una veduta d'un castello sulla riva del mare o d'un lago, dimostrano, ancora più del n. 92 già citato, come fosse progredito il sentimento del paesaggio presso Pietro. Altri lavori evidenti del periodo più tardivo del maestro sono i nn. 79, 81, 82, parti d'un polittico proveniente dalla Pieve di Santa Cecilia a Crevole, e rappresentanti i SS. *Giovan Battista, Cecilia e Bartolommeo*, con, nelle cuspidi, delle piccole mezze figure di Sante. Per quanto di un fare molto meno fine ed accurato delle tavole precedenti essi dimostrano tuttavia di essere proprio di Pietro. Nella parte più bassa della tavola di Santa Cecilia vedesi il rimanente d'un'iscrizione : " . . . . . S. LAVRETIUS ". Ancora più sommarie, ma sempre caratteristiche dell'ultima maniera dell'artista, son due cuspidi (n. 62 e 64) recante l'una le mezze figure dei SS. *Taddeo* e *Bartolommeo*, l'altra i SS. *Tommaso* e *Jacopo*, con un busto di Profeta al di sopra.

Una bella tavola di Pietro trovasi nella chiesa di San Pietro Ovile. Essa rappresenta la *Madonna*, nobile e dignitosa figura, seduta sopra un banco di marmo dietro al quale quattro Angeli stanno alzando una tenda. La Vergine, vista di faccia, guarda in avanti, mentre il Bambino, vi-

spo e nervoso, giuoca con un uccellino. Questo dipinto pare che sia stato la parte centrale d'un trittico o polittico. Le due tavole che gli stanno ora accanto sono, però, di un'epoca assai posteriore e tradiscono chiaramente la mano di Matteo di Giovanni.

Lavoro assai importante per la nostra conoscenza della maniera più avanzata di Pietro è la tavola firmata e datata della *Natività della Vergine*, originalmente eseguita per la Congrega del Duomo ed ora custodita nel Museo dell'Opera. Il dipinto è formato in guisa di trittico e la bellissima composizione vien divisa assai ingegnosamente. La scena della Nascita occupa la parte centrale e quella a destra; l'episodio del fanciullo che partecipa a Giovacchino la buona novella, la parte sinistra. Tutto è divisato in modo da formare una sola composizione organica, la quale non viene affatto disturbata dalle colonnine dell'incorniciatura. Nel mezzo vedesi la figura di Sant'Anna sdraiata sul letto. Sul cassone accanto siede una donna con un ventaglio in mano; a destra due altre entrano, portando dell'acqua, degli asciugamani ed una canestra. Nella parte davanti del quadro vi è il gruppo delle due donne che stanno per lavare la neonata. A sinistra Giovacchino siede

in compagnia di un altro patriarca maestoso, mentre il ragazzo gli comunica la novella del parto. La disposizione delle figure è magistrale, finissima l'esecuzione, bellissima l'architettura gotica dei due ambienti. Qui abbiamo certamente uno de' migliori lavori dell'artista, nel quale le sue tendenze realistiche, sebbene marcatissime, vengono temperate da una grande nobiltà di sentimento e di stile. Come nell'*Assunzione della Vergine*, pare che Pietro abbia qui creato un modello adatto per esser copiato assiduamente da'suoi successori. Nessuno di questi, però, seppe sorpassarlo nell'armonia dell'insieme, nella bellezza delle individuali figure, e nell'eleganza de'dettagli architettonici. Sotto la tavola centrale leggesi la seguente iscrizione: PETRVS · LAURENTII · DE · SENIS · ME · PINXIT · MCCC · XLII.

Il Cavalcaselle (*Storia della Pittura*, III, 156) attribuisce a Pietro quattro mezze figure de' SS. *Maria Maddalena, Caterina, Francesco* ed *Antonio Abbate*, in questa medesima raccolta, ma queste sono indubitabilmente di Ambrogio.

Passando ai dintorni di Siena troviamo, nella piccola chiesa di Sant'Ansano a Dofana, una pala d'altare piuttosto importante di Pietro, rappresentante la *Vergine col Bambino* fra i SS. *Antonio*

Abbate e *Niccolò da Bari* e quattro *Angeli.* La Madonna ieratica, seduta in trono, ci guarda in faccia. Il Bambino, appoggiato sul suo braccio destro, si volta verso Sant'Antonio, il quale pare che rappresentasse originalmente Sant'Elia, poichè in basso si leggono le parole ELYAS PHA. Gli Angeli, due dei quali tengono in mano dei gigli, sono belli e dignitosi, il Bambino è assai grazioso. Meno indovinata è la Madonna. Il quadro ha sofferto gravi danni ed ha perduto in gran parte il suo colore primitivo. Sotto la Vergine trovasi scritto: PETRVS LAVRETII DE SENIS ME PINXIT A. D. MCCC.XX.VIIII. La predella attuale non è più lavoro del Lorenzetti, essendo tutta dipinta ad olio da un pittore del seicento.

Altri dipinti ancora di Pietro abbiamo potuto trovare nella provincia di Siena e in quella di Grosseto (v. *Rassegna d'Arte Senese.* An. IV, fasc. I). Nella chiesa dei SS. Stefano e Degna a Castiglion d'Orcia vi è una *Madonna col Bambino,* lavoro tardivo del maestro. Un quadro della *Vergine col Figlio in braccio,* ora adattato ad una cornice barocca, ma originalmente parte centrale d'un polittico, vedesi sopra il primo altare a destra nella Pieve dei SS. Leonardo e Cristoforo a Monticchiello presso Pienza. Qui troviamo ripetuto l'at-

traente motivo dei quadri di Arezzo, Assisi e Cortona. Il Bambino che guarda negli occhi della Madre con un'impeto di amore infantile, è forse il più bello che abbia mai dipinto Pietro. Il quadro appartiene, come quello precedente, all'ultima maniera dell'artista.

Tutti i dipinti sopracitati sono descritti dal Brogi nel suo coscienziosissimo *Inventario Generale* (Siena, 1897) ma sempre con attribuzioni erronee. Così le Madonne di Castiglione e di Monticchiello sono assegnate l'una alla " Maniera di Segna di Bonaventura ", l'altra alla " Maniera di Niccolò di Segna ", quella di Rapolano a Lippo Memmi.

Se non ci sbagliamo, appartiene al Lorenzetti anche una tavola della *Madonna col Bambino* che offre alla Madre un fiore, nella chiesa del Corpus Domini a Rapolano. Questa pittura sta appesa, però, molto in alto ed è assai male lumeggiata, cosicchè non vogliamo azzardare un giudizio definitivo finchè non avremo potuto esaminarla nuovamente in condizioni più favorevoli.

A Grosseto abbiamo potuto restituire a Pietro una tavola attraente, sebbene alquanto danneggiata, una *Madonna in trono col Bambino,* che ha delle somiglianze stilistiche col quadro d'altare di S. Pietro Ovile a Siena. Anche il motivo del piccolo

Gesù vispo e vivace che giuoca coll' uccellino, è quasi lo stesso.

A Firenze, oltre alla Madonna firmata della Galleria degli Uffizi (v. *postea*, p. 54) trovasi nell'Accademia delle Belle Arti (n. 133) un polittico che rivela chiaramente lo stile di Pietro. Esso proviene dal monastero di Vallombrosa, e rappresenta, nello scompartimento centrale, la fondatrice, Rosana de' Caccianemici di Faenza, detta la *Beata Umiltà*. Nelle parti laterali sono dipinti varii episodi della vita della Santa. Di queste tavolette, che erano in origine in numero di tredici, ne sono rimaste undici a Firenze. Le altre due, compresa quella bislunga che stava probabilmente di sotto alla tavola principale, trovansi nel Museo di Berlino. Nel posto di quest' ultima vedesi ora un' iscrizione moderna, copia forse di una più antica, concepita così: HEC · SVNT · MIRACVLA · BEATA · HUMILITATIS · PRIME · ABBATISSE · ET · FVNDATRICIS · HVIVS · VENERABILIS · MONASTERII · ET · IN · ISTO · ALTARI · EST · CORPVS · EIVS. Più in alto, sul basamento della tavola, leggesi una data rifatta — A. M.CCC.XV (?). I. Questa data è stata finora accettata dalla grande maggioranza de' critici come quella vera del dipinto. Un solo studioso — lo Schubring — l'ha

letta 1346 (v. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1901, p. 395). Che la data rifatta, come oggidì si legge, non sia veramente quella della pittura, ci pare cosa sicura. Prima di tutto, la Rosana, nel 1316, non era ancora Beata. Assai più importante, però, è l'evidenza stilistica del dipinto stesso. Qui tutto ci fa pensare, infatti, non ad un lavoro della prima maniera del maestro, ma ad una creazione di un'epoca già avanzata del suo sviluppo artistico. Tipi, forme, drappeggiamenti, tecnica esecuzione — tutto ci fa pensare assai più ai lavori degli ultimi anni di Pietro che a quelli già indicati come appartenenti a un' epoca anteriore. Per noi la data rifatta MCCCXVI era piuttosto originalmente MCCCXLI. La grande somiglianza tra le due lettere V e L, nella scrittura antica, può aver cagionato l'errore. Ma in ogni modo, senza insistere su una data fissa, il dipinto pare sicuramente più vicino al 1341 che al 1316. La pittura rivela una grande nitidezza di disegno e d' esecuzione, un colorito brillante sebbene un po' duro, e una straordinaria facilità narrativa nelle piccole storie, le quali sono assai ben composte, piene di vita e d'espressione. Bello è l'atteggiamento della Beata nella tavola principale, semplice ed elegante l'ordinamento de' suoi drappeggi. A parte i fondi, in

Deposizione. — Assisi - San Francesco.

gran parte ridorati, questo lavoro si trova in uno stato relativamente buono di conservazione.

Una tavola degli ultimi anni del maestro trovasi nella chiesa di Santa Lucia dei Magnoli. Essa rappresenta la santa titolare della chiesa — figura grande, severa, imponente. Fino a pochi anni fa venne attribuita al Pesello (!).

Altri lavori di Pietro esistenti a Firenze sono: una piccola tavola, assai fine e gentile, raffigurante la *Madonna* ritta in piedi, che tiene sul braccio il divin Figliuoletto, pittura sempre racchiusa dall'originale sua cornice a guisa di reliquario, nella raccolta del Sig. B. Berenson — una *Madonna col Bambino* nel possesso del Sig. C. Loeser — un'altra *Madonna* presso il Conte Serristori — e tre figure, le SS. *Caterina* e *Margherita* e *un Santo Benedettino*, parti laterali d'un polittico, nella raccolta del Sig. H. P. Horne, dipinti, quest' ultimi, d' una straordinaria bellezza di colore, della maniera piuttosto avanzata dell'artista.

Nella raccolta del Sig. F. Mason Perkins, a Lastra a Signa, trovasi una piccola tavola del maestro, rappresentante la *Madonna col Bambino* e varii Angeli.

Nella Pinacoteca Vaticana a Roma vi sono due tavole di Pietro, provenienti l'una e l'altra dal Mu-

seo Cristiano, ove stavano esposte nell'Armadio D (n. IV) e nell'Armadio E (n. X). La prima di queste è uno scompartimento di gradino (?), già assegnato all'artista dal Cavalcaselle, rappresentante *Cristo davanti a Pilato* — piccola composizione molto ben dipinta e forte d'espressione, colla figura isolata del Redentore che sta fiera e dignitosa, nel mezzo della scena. La seconda tavola è un quadrettino assai gentile di colore e di fattura, raffigurante la *Vergine col Bambino in trono* fra due Angeli, e circondata da varie figure di Santi in nicchie gotiche — a sinistra ed a destra del trono, *Santa Caterina* e la *Maddalena;* nell'ordine superiore, l'*Annunziazione*, *Sant'Agnese* e *Santa Lucia;* in quello inferiore, le SS. *Margherita, Elisabetta d'Ungheria* (o Rosa?), *Chiara* ed *Agata.* Questo quadretto è stato assegnato da diversi critici alla scuola di Pietro; noi, invece, insieme col Berenson, lo riteniamo proprio del maestro stesso.

Dal Cavalcaselle, ed anche dal Berenson e da diversi altri, viene attribuita a Pietro una tavola della *Madonna col Bambino* nella chiesa di Santa Lucia a Roma (v. *Storia della Pittura*, III, 197-198). Ma il quadretto che da non pochi anni trovasi in quella chiesa non è certamente di Pietro, ma di un moderno falsificatore. Che il dipinto citato

dal Cavalcaselle fosse al tempo suo un'originale, ben può essere, ma vuol dire, in questo caso, che è stato sostituito da quello presente.

Nella Galleria Poldi-Pezzoli di Milano (N. 893) vi è un piccolo ed attraente quadretto del maestro, rappresentante la *Madonna col Bambino* seduta sopra un trono coperto da un drappo broccato fra *Sant' Agnese, Santa Caterina* e sei Angeli. Nella cuspide vedesi la figura di Cristo benedicente. Il dipinto par che appartenga al periodo più avanzato dell'artista.

Dipinti di Pietro si trovano anche fuori d'Italia. Nella Galleria di Altenburg, in Germania (Sassonia), vi è un piccolo suo dittico (N. 47, 48) rappresentante la *Madonna col Bambino* e l'*Ecce Homo*. Ambedue le tavole sono assai fini d'esecuzione e belle di colore; quella della Madonna col Figliuolo è attraentissima per la tenerezza e per l'intimità del suo sentimento. La tavola del Redentore Morto porta l'iscrizione: PETRUS LAURENTII DE SENI ME PIXI. Nel Museo di Berlino, sotto i n. 1077, 1077^{a}, trovansi due delle tavolette appartenenti al polittico della Beata Umiltà, già notato (v. *antea*, pp. 35-37). La prima di queste, di forma bislunga, rappresenta la *Beata* che risana una monaca malata; la seconda ha per soggetto la sua morte.

In Inghilterra non conosciamo nessun dipinto che riveli veramente la mano del maestro, sebbene non manchino delle pitture che portano erroneamente il suo nome. In America vi sono invece almeno tre lavori suoi. Il primo di questi è un piccolo tabernacolo rappresentante la *Vergine col Bambino* in trono tra i SS. *Paolo* e *Maria Maddalena*, *Pietro* e *Caterina*. Dietro il trono vedonsi cinque Angeli. Nella grossezza dei pilastri laterali vi sono quattro figure de' SS. *Giovanni Battista* e un santo Vescovo. Nella cuspide, dentro un trifoglio, è rappresentato, in mezza figura, *Cristo benedicente* col libro aperto. Questo grazioso dipinto appartiene alla Sig.ra C. C. Perkins, di Boston, ed è ora esposto nel Museo Fogg, a Cambridge (S. U. A.). È stato già assegnato al Lorenzetti dal Berenson (*Central Italian Painters,* ultima edizione, 1909).

Nella raccolta del Sig. J. G. Johnson di Filadelfia (S. U. A.), si trovano due pitture di Pietro, delle quali una è una pala d'altare di dimensioni piuttosto grandi, rappresentante la Madonna col Figliuolo e un donatore adorante. Questo dipinto fu da noi visto per la prima volta undici anni or sono nel negozio del Sig. Torrini di Siena. Passò poi nelle mani del Sig. D. Fawcus di Genova, e venne ascritto dal Douglas, quale lavoro primitivo,

ad Ambrogio Lorenzetti (v. *A History of Siena*, p. 369). Che sia, invece, lavoro caratteristico di Pietro, è evidente. Disgraziatamente, ha subìto dei restauri poco abili. Graziosissima è l'altra tavola del Sig. Johnson, che reca otto piccole figure dei SS. *Andrea, Bartolomeo, Lorenzo, Domenico, Francesco, Lucia,* e due altri, con, al di sopra, l'*Annunciazione.*

Numerose sono le opere esistenti nelle raccolte pubbliche e private, tanto in Italia quanto all'estero, le quali portano erroneamente il nome di Pietro. Queste, per la maggior parte, sono o lavori della scuola del maestro, o opere di pittori che poco o nulla hanno che fare col suo stile. Di tali lavori non occorre che ci occupiamo in questo luogo, trattandosi di attribuzioni o fantastiche o poco serie, solamente diremo alcune parole riguardo a certe pitture più importanti, ascritte dalla critica moderna a Pietro.

Il Cavalcaselle, nella sua *Storia* (vol. III, pp. 157-158), attribuisce al Lorenzetti, quale lavoro giovanile, una grande pala d'altare rappresentante la *Madonna in trono col Bambino e sei Angeli,* più la figura minuscola d'un frate donatore, esistenti anni fa nella chiesa di S. Domenico a Città di Castello. Questa tavola imponente trovasi

ora nella Pinacoteca Comunale di quel paese. Essa è stata attribuita in quest'ultimi anni a Meo da Siena (cfr. W. Suida, nel *Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsamml.*, 1905, Fasc. I), a Segna di Bonaventura (cfr. L. Douglas, Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting*, nuova ediz. della casa Murray, III, 1908, p. 28), e al maestro ignoto al quale dobbiamo la pala d'altare erroneamente ascritta a Cimabue nella Galleria Nazionale di Londra (cfr. Venturi, *Storia dell'Arte It.*, V, 584). Noi non possiamo trovarci d'accordo nè col Cavalcaselle, nè cogli altri critici suddetti riguardo alle loro attribuzioni. Il dipinto in questione appartiene evidentemente ad un pittore finora ignoto, seguace di Duccio, del quale possediamo altri dipinti nella Galleria di Siena (*Madonna e Bambino, SS. Chiara, Stefano, Giovanni Evangelista* e *Francesco,* Sala I, n. 39), e nella Pieve di Santa Cecilia a Crevole (*Madonna e Bambino*); (cfr. *Rassegna d'Arte Senese,* anno IV, fasc. II-III). Più plausibile è l'attribuzione del Venturi (*op. cit.,* V, 586) alla prima maniera di Pietro della *Madonna col Bambino* (Sala I, n. 18) della Pinacoteca senese, attribuita a Gilio di Pietro, pittore affatto sconosciuto del Dugento. Qui almeno le forme e i tipi si avvi-

cinano strettamente a quelli di Pietro, sebbene gli indizi stilistici non sieno sufficienti, nemmeno in questo caso, per far classificare la tavola tra le opere indubitabili del maestro.

Una Crocifissione, esistente nell'Opera del Duomo a Siena, ascritta dal Cavalcaselle al Lorenzetti (*History of Painting*, II, 80), mostra invece i caratteri di Taddeo Bartoli.

Nella Galleria di Buda-Pest (n. 44) una tavola d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino*, ascritta dal Douglas e da altri a Pietro (cfr. Crowe e Cavalcaselle, *ed. cit.*, III, 107, n. 9) è invece lavoro caratteristico della prima maniera di Ambrogio, al quale è stato giustamente attribuito dal Suida.

Otto quadretti, scompartimenti d'un gradino, rappresentanti gli episodii della Storia di Santo Stefano, provenienti dal Museo Cristiano ed ora nella Pinacoteca Vaticana, sono stati ascritti, dal tempo del Cavalcaselle in poi, a Pietro e ad Ambrogio Lorenzetti. Sono invece di Bernardo Daddi, al quale sono stati rivendicati dal Fitzthum (*Bernardo Daddi*, Lipsia, 1903) e da altri. Anche il Berenson, il quale li attribuì ad Ambrogio (*Central Italian Painters,* I. Ed. 1897), ammette ora la paternità del Daddi.

Finalmente è stato attribuito a Pietro, poco tempo fa, da U. Gnoli, un polittico della Pinacoteca di Gubbio, rappresentante la *Madonna col Bambino* tra i SS. *Giovan Battista* e *Jacopo, Ubaldo* e *Mariano*, con, nelle parti superiori, la *Crocifissione* e delle mezze figure di due Santi e due Angeli (cfr. *Rassegna d'Arte Umbra*, an. I, fasc. I). Il dipinto ha sofferto assai, essendo stato brutalmente ridipinto nel XVII secolo. Ma pur tenendo conto dei danni da esso patiti, non possiamo condividere l'opinione dello Gnoli e di altri, i quali vogliono riconoscere qui un lavoro genuino del Lorenzetti. Per noi si tratta di un'opera di gran lunga inferiore a quelle del maestro e da ritenersi lavoro piuttosto d'un suo seguace eugubino. Dell' influenza esercitata da Pietro sulla pittura trecentesca di Gubbio abbiamo già parlato in altro luogo (cfr. *Rassegna d'Arte,* Milano, Giugno, 1907).

Crocifissionne. — Siena - Chiesa di San Francesco.

VITA DI PIETRO LAURATI

PITTORE SANESE

PIETRO Laurati, eccellente pittor sanese, provò vivendo quanto gran contento sia quello dei veramente virtuosi, che sentono l'opere loro essere nella patria e fuori in pregio, e che si veggiono essere da tutti gli uomini desiderati: perciocchè nel corso della vita sua fu per tutta Toscana chiamato e carezzato, avendolo fatto conoscere primieramente le storie che dipinse a fresco nella Scala, spedale di Siena; nelle quali imitò di sorte la maniera di Giotto divulgata per tutta Toscana, che si credette a gran ragione che dovesse, come poi avvenne, divenire miglior maestro che Cimabue e Giotto e gli altri stati non erano. Perciocchè, nelle figure che rappresentano la Vergine quando ella saglie i gradi del tempio, accompagnata da Giovacchino e da Anna e ricevuta dal sacerdote, e poi lo Sponsalizio, sono con bell'ornamento così ben panneggiate e ne' loro abiti semplicemente avvolte, ch'elle dimostrano nell'arie delle teste maestà, e nella disposizione delle figure bellissima

maniera. Mediante dunque questa opera, la quale fu principio d'introdurre in Siena il buon modo della pittura, facendo lume a tanti belli ingegni che in quella patria sono in ogni età fioriti; fu chiamato Pietro a Monte Oliveto di Chiusuri, dove dipinse una tavola a tempera, che oggi è posta nel Paradiso sotto la chiesa. In Fiorenza poi dipinse, dirimpetto alla porta sinistra della chiesa di Santo Spirito, in sul canto dove oggi sta un beccaio, un tabernacolo, che per la morbidezza delle teste e per la dolcezza che in esso si vede, merita di essere sommamente da ogni intendente artefice lodato. Da Fiorenza andato a Pisa, lavorò in Campo Santo, nella facciata che è accanto alla porta principale, tutta la vita de' Santi Padri, con sì vivi affetti e con sì belle attitudini, che, paragonando Giotto, ne riportò grandissima lode, avendo espresso in alcune teste, col disegno e con i colori, tutta quella vivacità che poteva mostrare la maniera di que' tempi. Da Pisa trasferitosi a Pistoia, fece in San Francesco, in una tavola a tempera, una Nostra Donna, con alcuni Angeli intorno molto bene accomodati; e nella predella che andava sotto questa tavola, in alcune storie, fece certe figure piccole tanto pronte e tanto vive, che in que' tempi fu cosa meravigliosa: onde, sodisfacendo non meno a sè che agli altri, volle porvi il nome suo con queste parole *Petrus Laurati de Senis.* Essendo poi chiamato Pietro, l'anno 1355, da messer Guglielmo arciprete e dagli operai della pieve d'Arezzo, che allora erano Margarito Boschi ed altri; in quella chiesa, stata molto innanzi condotta con migliore disegno e maniera che altra che fosse stata fatta in To-

scana insino a quel tempo, ed ornata tutta di pietre quadrate e d'intagli, come si è detto, di mano di Margaritone; dipinse a fresco la tribuna, e tutta la nicchia grande della cappella dell'altar maggiore, facendovi a fresco dodici storie della vita di Nostra Donna, con figure grandi quanto sono le naturali; e cominciando dalla cacciata di Giovacchino dal Tempio, fino alla Natività di Gesù Cristo. Nelle quali storie lavorate a fresco si riconoscono quasi le medesime invenzioni, i lineamenti, l'arie delle teste, e l'attitudini delle figure, che erano state proprie e particolari di Giotto suo maestro. E sebbene tutta questa opera è bella, è senza dubbio molto migliore che tutto il resto quello che dipinse nella volta di questa nicchia: perchè dove figurò la Nostra Donna andare in cielo, oltre al far gli Apostoli di quattro braccia l'uno (nel che mostrò grandezza d'animo, e fu primo a tentare di ringrandire la maniera), diede tanto bella aria alle teste e tanta vaghezza ai vestimenti, che più non si sarebbe a que' tempi potuto disiderare. Similmente, nei volti d'un coro d'Angeli che volano in aria intorno alla Madonna, e con leggiadri movimenti ballando, fanno sembiante di cantare, dipinse una letizia veramente angelica e divina; avendo massimamente fatto gli occhi degli Angeli, mentre suonano diversi istrumenti, tutti fissi e intenti in un altro coro d'Angeli, che, sostenuti da una nube in forma di mandorla, portano la Madonna in cielo, con belle attitudini, e da celesti archi tutti circondati. La quale opera, perchè piacque, e meritamente, fu cagione che gli fu data a fare a tempera la tavola

dell'altar maggiore della detta pieve: dove, in cinque quadri, di figure grandi quanto il vivo fino al ginocchio, fece la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, e San Giovanni Batista e San Matteo dall'uno de' lati, e dall'altro il Vangelista e San Donato, con molte figure piccole nella predella, e di sopra nel fornimento della tavola; tutte veramente belle e condotte con bonissima maniera. Questa tavola, avendo io rifatto tutto di nuovo a mie spese e di mia mano l'altar maggiore di detta pieve, è stata posta sopra l'altar di San Cristofano a piè della chiesa. Nè voglio che mi paia fatica di dire in questo luogo, con questa occasione e non fuor di proposito, che mosso io da pietà cristiana e dall'affezione che io porto a questa venerabil chiesa collegiata ed antica; e per avere io in quella apparato nella mia prima fanciullezza i primi documenti, e perchè in essa sono le reliquie de' miei passati; che mosso, dico, da queste cagioni, e dal parermi che ella fusse quasi derelitta, l'ho di maniera restaurata, che si può dire ch'ella sia da morte tornata a vita: perchè, oltre all'averla illuminata, essendo oscurissima, con avere accresciute le finestre che prima vi erano e fattone dell'altre; ho levato anco il coro, che, essendo dinanzi, occupava gran parte della chiesa, e, con molta soddisfazione di que' signori canonici, postolo dietro l'altare maggiore. Il quale altare nuovo, essendo isolato, nella tavola dinanzi ha un Cristo che chiama Pietro ed Andrea dalle reti; e dalla parte del coro è, in un'altra tavola, San Giorgio che occide il serpente; dagli lati sono quattro quadri, ed in cia-

scuno d'essi due Santi, grandi quanto il naturale. Sopra, poi, e da basso nelle predelle, è una infinità d'altre figure, che per brevità non si raccontano. L'ornamento di questo altare è alto braccia tredici, e la predella alta braccia due. E perchè dentro è vôto, e vi si va con una scala per uno uscetto di ferro molto bene accomodato, vi si serbano molte venerande reliquie, che di fuori si possono vedere per due grate che sono dalla parte dinanzi: e fra l'altre, vi è la testa di San Donato, vescovo e protettore di quella città; e in una cassa di mischio di braccia tre, la quale ho fatta fare di nuovo, sono l'ossa di quattro Santi. E la predella dell'altare, che a proporzione lo cinge tutto intorno intorno, ha dinanzi il tabernacolo, ovvero ciborio del Sacramento, di legname intagliato e tutto dorato, alto braccia tre in circa: il quale tabernacolo è tutto tondo, e si vede così dalla parte del coro come dinanzi. E perchè non ho perdonato nè a fatica nè a spesa nessuna, parendomi esser tenuto a così fare in onor di Dio; questa opera, per mio giudizio, ha tutti quegli ornamenti d'oro, d'intagli, di pitture, di marmi, di trevertini, di mischi e di porfidi e d'altre pietre, che per me si sono in quel luogo potuti maggiori. Ma, tornando oramai a Pietro Laurati, finita la tavola, di cui si è di sopra ragionato, lavorò in San Piero di Roma molte cose, che poi sono state rovinate per fare la fabbrica nuova di San Piero. Fece ancora alcune opere in Cortona ed in Arezzo, oltre quelle che si son dette; alcun'altre nella chiesa di Santa Fiora e Lucilla, monastero de'

monaci neri: e in particolare, in una cappella, un San Tommaso che pone a Cristo nella piaga del petto la mano.

Fu discepolo di Pietro, Bartolommeo Bologhini sanese, il quale in Siena e in altri luoghi d' Italia lavorò molte tavole; e in Fiorenza è di sua mano quella che è in sull'altare della cappella di San Salvestro in Santa Croce. Furono le pitture di costoro intorno agli anni di nostra salute 1350 e nel mio libro tante volte citato si vede un disegno di man di Pietro; dove un calzolaio che cuce, con semplici, ma naturalissimi lineamenti, mostra grandissimo affetto, e qual fusse la propria maniera di Pietro; il ritratto del quale era di mano di Bartolomeo Bologhini in una tavola in Siena, quando, non sono molti anni, lo ricavai da quello nella maniera che di sopra si vede.

Appendice Prima

NOTE

[*pag. 45, lin. 1*].

Pietro non si chiamò mai Laurati, ma Lorenzi o Lorenzetti, essendo figlio d'un certo Lorenzo.

Nel primo ricordo che può a lui riferirsi — un documento del 25 Febbraio, 1305 (1306) — troviamo menzione, infatti, d'un *Petruccio di Lorenzo*. In altri documenti posteriori troviamo scritto: *Petro di Lorenzo, Petro Lorenzi, Petrus Laurentii*. Così anche nelle iscrizioni de' suoi dipinti, ove non incontriamo mai il cognome " Laurati " — e nemmeno quello di " Lorenzetti ". Di questo sbaglio d'appellativo pare che sia stato responsabile il Vasari stesso, leggendo male l' iscrizione d'una tavola. È inoltre evidente che il biografo aretino non sospettò mai della parentela esistente tra Pietro e suo fratello Ambrogio, del quale scrisse più tardi la " Vita " dandogli il giusto suo nome. Il Ghiberti, nonostante l'elogio così caldo dedicato, nel suo Commentario, ad Ambrogio, non fa menzione alcuna di Pietro — cosa stranissima, data la sua dimora a Siena. Anche l' Anonimo Magliabecchiano mantiene un silenzio assoluto riguardo al nostro pittore. Rimane, dunque, il Vasari, il primo suo biografo.

[*pag. 45, lin. 7*].

Se fosse vero quel che dice qui il Vasari, della fama goduta da Pietro " per tutta la Toscana ", parrebbe ancora men spiegabile il silenzio del Ghiberti, del Billi, e del Magliabecchiano, a suo riguardo.

[*pag. 45, lin. 9*].

Queste pitture furono eseguite da Pietro insieme con Ambrogio, come risulta dall' iscrizione riportata dall' Ugurgieri (*Pompe Senesi*; vedi anche Pecci *apud* Della Valle, *Lettere Senesi*, II, 209): HOC OPVS FECIT PETRVS LAVRENTII ET AMBROSIVS EIVS FRATER. MCCCXXXV. Sarebbe bastata al Vasari la lettura di tale iscrizione per evitare il suo errore riguardo al nome di Pietro.

[*pag. 45, lin. 10*].

Pietro non fu nè seguace nè imitatore di Giotto, ma artista e discepolo, senza dubbio, di Duccio di Buoninsegna. Non possiamo ammettere nemmeno l' influenza più tardiva di Giotto sullo sviluppo artistico di Pietro — influenza sulla quale tanto hanno insistito anche i critici moderni. Se l'arte di Pietro ebbe a sentire l' influsso di quella giottesca, fu certamente in modo affatto superficiale ed inafferrabile.

Oltre a Duccio, l'unico artista che ebbe parte veramente notevole nella formazione dello stile di Pietro, fu Giovanni Pisano. Temperamento affine, il grande scultore non tardò, certamente, ad impressionare, colla sua potentissima personalità, il più giovane pittore, e la sua influenza durò, anche dopo la sua morte, sempre più forte e più profonda, nell'arte di Pietro.

[*pag. 45, lin. 12*].

Qui il Vasari si permette un paragone poco ragionevole. È tanto assurdo asserire che Pietro sorpassasse Giotto come artista, quanto sarebbe ingiusto affermare che Giotto sorpassasse Cimabue. Tutti e tre erano artisti d' indole affatto diversa — ognuno grandeggiava nel proprio suo campo — ognuno vantava delle doti tutte speciali — ognuno portava il proprio suo contributo alla gloria dell'arte. I paragoni sono futili ed infelici.

[*pag. 46, lin. 1*].

Queste pitture che rappresentavano, come dice bene il Vasari, la *Natività e la Presentazione della Vergine*, andarono distrutte

Natività della Vergine. — Siena - Opera del Duomo.

in conseguenza della remozione, avvenuta nel 1720, della tettoia che le proteggeva, e del barbaro imbiancamento del muro che seguì quell'atto di vandalismo. Dal Ghiberti esse furono attribuite al solo Ambrogio: " Fece (Ambrogio) nella facciata dello spedale due storie et furono le prime. L'una e quando Nostra Donna nacque, la seconda quando ella andò al tempio, molto egregiamente fatto ". Che fosse rimasto ignaro anche il Ghiberti — che dimorò parecchio tempo a Siena — dell' iscrizione degli affreschi, pare cosa quasi incredibile. Eppure nessuna parola di Pietro!

[*pag. 46, lin. 3*].

Quest'asserzione dimostra chiaramente quanto poco s' intendeva il Vasari delle origini e dello sviluppo dell'arte senese. Al tempo in cui furono eseguiti questi affreschi, Siena non aveva bisogno che alcuno le insegnasse " il buon modo della pittura ". Già dal principio del secolo il " buon modo " fioriva a Siena che poteva vantare prima Duccio, e poi Simone, Pietro ed Ambrogio, pittori certamente non inferiori a Giotto ed ai suoi seguaci.

[*pag. 46, lin. 6*].

Questo quadro è andato perduto.

[*pag. 46, lin. 11*].

Di questo dipinto non rimangono tracce.

[*pag. 46, lin. 14*].

Quest'affresco degli Anacoreti della Tebaide esiste tuttora, sebbene non poco danneggiato e ritoccato. Non possiamo — come non abbiamo mai potuto — accettarlo quale lavoro di Pietro. In questa nostra opinione ci siamo trovati d'accordo col Thode, col Berenson, col Venturi, coll' Olcott e col Supino, che hanno tutti negato al Lorenzetti la paternità del dipinto. Il Cavalcaselle, invece, seguìto da molti altri, ha cercato di sostenere l'attribuzione del Vasari. Questo pa-

4*

rere dell' illustre critico italiano ci reca non poca meraviglia, tanto evidenti sono le differenze non solamente tecniche e stilistiche, ma anche di sentimento, che esistono tra questa pittura e quelle autentiche di Pietro. Per apprezzare bene lo stile e il carattere dell'autore della Tebaide, bisogna studiare anche gli altri affreschi del *Trionfo della Morte*, del *Giudizio Finale*, della *Crocefissione*, della *Risurrezione*, dell' *Incredulità di San Tommaso*, della medesima serie e certamente della medesima mano. In questi dipinti non vi è che una lontana somiglianza con l'arte di Pietro. Le concezioni, le forme, i drappeggiamenti, il colore, il fare tecnico, persino il modo di disegnare, differiscono marcatamente dalla maniera del maestro. Tutto è più veemente, più rozzo, quasi brutale. Nulla si trova della finezza spirituale, della raffinatezza tecnica, della bellezza coloristica di Pietro. Solamente in certi tipi e in certe figure isolate si riconosce un lontano riflesso dell'arte de' Lorenzetti. Chi può essere l'autore degli affreschi di Pisa, non si sa. Che si tratti però d'un artista pisano e non senese o fiorentino (il Vasari attribuisce il *Giudizio Finale* e il *Trionfo della Morte* all' Orcagna, la *Crocefissione*, la *Resurrezione*, l' *Incredulità di Tommaso* al Buffalmacco) pare indubitabile. Nulla troviamo qui, però, della maniera del Traini, al quale, dal Supino e da altri, sono state assegnate alcune di queste pitture. Cronologicamente esse rimontano difficilmente ad un'epoca anteriore al 1350.

[*pag. 46, lin. 20*].

Questa tavola si trova attualmente nella Galleria degli Uffizi di Firenze (n. 15), ma senza la predella. Essa rappresenta la *Madonna* seduta in trono con il Divin Figliuolo sul braccio sinistro, circondata da otto Angeli. Sulla gradinata del Trono vi è scritto : PETRVS . LAVRENTII . DE . SENIS . ME . PINXIT . ANNO . DOMINI . M.CCC.XL. Sono evidenti l'errore del Vasari nella lettura dell' iscrizione, e lo sbaglio conseguente riguardo al vero nome dell'artista. Il dipinto rivela già i caratteri degli ultimi lavori di Pietro — severità di disegno, assenza di qualunque accessorio inutile o superfluo, grande semplicità nel trattamento de' drappeggiamenti. È stato, purtroppo, soverchiamente ripulito.

[*pag. 46, lin. 26*].

Qui si tratta evidentemente di un errore. Nel 1355 pare quasi sicuramente che Pietro fosse già morto.

[*pag. 46, lin. 27*].

Un certo Guglielmo fu arciprete della pieve di Arezzo nel 1343, come ebbe già a notare il Milanesi. Le parole del Vasari si riferiscono forse a lui.

[*pag. 47, lin. 8*].

Di tutte queste pitture non esiste più alcuna traccia.

[*pag. 48, lin. 8*].

Da uno strumento esistente nell' Archivio di Stato a Firenze (Rogiti di Ser Astuldo di Baldinuccio di Arezzo), già notato dal Milanesi e riportato da Borghesi e Banchi (*Nuovi documenti per la Storia dell' Arte Senese*, pp. 10-11), risulta che questa " tavola " fu allogata a *Mag.r Petrus pictor quondam Lorenzetti* da Guido Tarlati, vescovo d' Arezzo, il 17 Aprile 1320, per la somma di 160 lire pisane. Il dipinto, in forma di polittico, esiste ancora e trovasi collocato contro il muro in fondo all'apside. Nella tavola principale è rappresentata la *Madonna* a mezza figura, vestita d'un manto chiaro finamente ricamato, mentre regge sul braccio sinistro il Divin Figliuolo. Nei compartimenti laterali sono raffigurati — a sinistra, *San Giovanni Evangelista* e *San Donato* — a destra, *San Giovanni Battista* e *San Matteo*. Nella parte superiore di ciascuna di queste tavole laterali, vi sono due busti d' Angeli colle ali spiegate. Sopra la tavola principale della Madonna, ve n'è un'altra coll' *Annunziazione*. Questa è sormontata a suo turno da una più piccola tavola colla figura dell'*Assunta*. Sopra i compartimenti laterali vi sono quattro tavole recanti, ciascuna, due mezze figure di Santi (*Luca* e *Vincenzo*, *Paolo* e *Giovanni*, *Giacomo Maggiore* e *Giacomo Minore*, *Marcellino* ed *Agostino*) con un medaglione recante una testa di Profeta. Superiormente a queste, in guisa di pinnacoli, vi sono quattro tavolette gotiche con mezze figure di altrettante Sante (*Caterina*, *Reparata*, *Agata* ed *Ursula* (?)). Il gradino manca. Nella parte inferiore

della tavola principale trovasi la seguente iscrizione: PETRVS · LAVRETII · HANC · PIXIT · DEXTRA · SENIS. Questo polittico, certamente uno de' più importanti che possediamo della prima metà del Trecento, rivela il Lorenzetti già nel pieno possesso della sua potente individualità artistica. Per severità e grandiosità di sentimento esso segna l'apogeo piuttosto che il principio della sua arte. Qui troviamo già chiaramente definiti, ed anche sviluppati, le forme e i tipi caratteristici de'suoi lavori più tardivi e meglio conosciuti. Tutto ci fa credere, infatti, che questo dipinto fosse stato preceduto da una lunga serie di altri lavori. L'influenza ducciesca così evidente nella maggior parte delle pitture di Pietro, pare qui ridotta quasi al minimo, mentre quella di Giovanni Pisano e della sua scuola si rivela più marcatamente che in qualunque altro lavoro dell'artista. Tale influenza apparisce in modo indubitabile nelle figure virili, austere, dignitose, de' quattro Santi negli scompartimenti laterali, ma soprattutto nel magnifico gruppo centrale della Madonna col Bambino, il quale, tanto per il suo motivo quanto per le sue forme, ci fa pensare subito ai gruppi marmorei del grande maestro pisano nel Camposanto di Pisa, nel Duomo di Prato, nell' Arena di Padova. Mai nella pittura del Trecento — e meno ancora in quella de' secoli seguenti — troviamo una Madonna che superi, nella maestosa sua nobiltà e nel profondo suo sentimento, questa indimenticabile *Vergine* di Pietro — figura degna, sotto ogni suo aspetto, d'essere annoverata tra le più meravigliose creazioni dell'arte medievale. Questo stesso motivo della Madonna col Bambino, tanto bello e commovente, trovasi ripetuto e sviluppato — sempre colla medesima passione e col medesimo amore — in molte altre opere tanto di Pietro quanto del fratello Ambrogio. Da nessun altro pittore del Trecento acquistò più profondo significato o maggiore poesia l' idea della Maternità! Quanto alle altre figure del polittico, esse rilevano tutta quella forza virile, quasi ruvida, quella dignità severa e quel vigore e varietà di carattere, comuni a quasi tutti i lavori del maestro.

[*pag. 48, lin. 20*].

Le deturpazioni che ebbe a soffrire la bella chiesa della Pieve dalla mano del Vasari e dai suoi successori furono, almeno in parte, ri-

mediate dai restauri lodevoli e coscienziosi, cominciati nel 1863 e proseguiti durante gli anni seguenti, per iniziativa dell'arciprete cavaliere G. Batista Ristori. Grazie a questi lavori, la Pieve ha riacquistata la primitiva sua solennità di tempio romanico. Della sua primitiva decorazione pittorica ben poco però è sopravvissuto alle vicissitudini.

[*pag. 49, lin. 26*].

È tutt'altro che certa, sebbene probabile, l'operosità di Pietro a Roma.

[*pag. 49, lin. 28*].

A Cortona esistono ancora oggidì due opere le quali, sebbene non firmate, sono sicuramente di Pietro. La prima di queste trovasi sopra il terzo altare a destra della Cattedrale. È una tavola rappresentante la *Madonna col Bambino* seduta sopra un trono di marmo, accompagnata da quattro Angeli. Come nella tavola di Arezzo Madre e Figlio si guardano — la Vergine seria, pensierosa, melanconica, il Fanciulletto vispo, vivace. La Madonna, vista a figura intera, veste il consueto manto scuro e voluminoso. Gli Angeli, gravi e solenni, ricordano sempre quelli di Duccio. Il dipinto, che formava parte forse d'un polittico, è stato adattato ad una cornice rettangolare. Sebbene alquanto annerito esso è sempre abbastanza ben conservato, e rivela una tecnica assai fine ed un colorito armonioso e bello. Le teste della Madonna e del Bambino sono, però, deturpate dalle solite brutte corone votive. La seconda di queste pitture vedesi appesa al muro della chiesa di San Marco. È un grande Crocefisso assai annerito di colore. Il corpo del Redentore, ben disegnato e modellato, pende già morto dal legno fatale. Nelle estremità delle braccia della croce vi sono le mezze figure della Vergine e di San Giovanni addolorati. In una formella in cima vedesi un busto di Cristo benedicente.

[*pag. 50, lin. 3*].

Queste pitture sono tutte sparite.

[*pag. 50, lin. 4*].

Qui il Vasari volle dire Bolgarini o Bulgarini. Di questo pittore non abbiamo ora che alcuni ricordi documentali. Egli si trova iscritto nel Libro delle Capitudini delle Arti di Siena del 1363, quale

Bartholomeus domini Bolgarini. Secondo le notizie a suo riguardo raccolte dal Milanesi (*Doc. Sen.*, I, 49, 50, 275), sappiamo che lavorava già nel 1345. In quell'anno fu pagato a " Bartolo bulgarini pictori, novem florenos pro pictura unius tovaglie in domo dominorum Novem, Lire 38, soldi 4 " (Arch. delle Riformagioni, Entrata ed Uscita della Biccherna *ad annum*). Nel 1353 ebbe un pagamento per la pittura delle tavole dell'entrata e uscita della Biccherna del semestre di quell'anno. (Archiv. detto, Entrata ed Uscita *ad annum*). Nel Marzo e nell' Aprile del 1362 risiedè nel Governo, e in quel medesimo anno ebbe, insieme con " Lucha dipentore e Jachomo dipentore ", una certa somma " che furo arghomentare a levare la tavola de la Madonna, quando si trasmutò e posesi dal Crociefisso ". (Arch. dell' Opera, Entr. ed Uscita *ad annum*). Nel 1376 (22 Luglio) troviamo il suo nome " *Frate Bartolomeio Bolgharini* " fra i componenti il Consiglio sopra il lavorìo delle more della Cappella della Piazza del Campo (v. Arch. detto, Libro Nero, c. 48). B. fu frate dello Spedale. Sposò una certa Madonna Bartolommea, e morì nel 1378. Una tavola che stava anticamente nella Chiesa dello Spedale e che recava la seguente iscrizione: FRATER BARTHOLOMEVS DNI BVLGARINI DE SENIS ME PINXIT TEMPORE DNI GALGANI RECTORIS HOSPITALIS SCE: MARIE A. DNI. MCCCLXXIII, non si sa più dove sia andata a finire.

[*pag. 50, lin. 7*].

Questo dipinto è da molto tempo sparito.

[*pag. 50, lin. 9*].

Come abbiamo già notato, Pietro nel 1350 era probabilmente già morto.

[*pag. 50, lin. 10*].

Non conosciamo nessun disegno di Pietro.

[*pag. 50, lin. 16*].

Ritratto probabilmente fantastico.

Appendice Seconda

BIBLIOGRAFIA

F. BALDINUCCI. - *Notizie de' Professori di Disegno*. Firenze, 1681.

B. BERENSON. - *The Central Italian Painters of the Renaissance*, II Edizione. Nuova York e Londra, 1909.

CROWE e CAVALCASELLE. - *A New History of Painting in Italy*. Nuova Edizione di E. Hutton, vol. IV. Londra, 1909.

— Nuova Edizione di L. Douglas, vol. III. Londra, 1908.

CAVALCASELLE e CROWE. - *Storia della Pittura in Italia*, vol. III, Firenze, 1899.

O. BURCKHARDT. - *Der Cicerone*, Edizione di W. Bode ed altri. Lipsia.

L. DOUGLAS. - *A History of Siena*. Londra, 1902.

P. DELLA VALLE. - *Lettere Sanesi*. Roma, 1785.

L. LANZI. - *Storia Pittorica dell' Italia*.

L. OLCOTT e W. HEYWOOD. - *Guide to Siena*. Londra e Siena, 1903.

F. MASON PERKINS. - *Dipinti sconosciuti della Scuola Senese,* in *Rassegna d'Arte Senese,* An. IV, Fasc. I.

— *Note su alcuni quadri del Museo Cristiano nel Vaticano,* in *Rassegna d' Arte.* (Milano), Agosto, 1906.

G. MILANESI. - *Documenti per la Storia dell' Arte Senese.* Siena, 1856.

S. BORGHESE e L. BANCHI. - *Nuovi Documenti per la Storia dell' Arte Senese.* Siena, 1898.

H. THODE. - *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* II edizione. Berlino, 1904.

S. TIZIO. - *Historiae Senenses,* Mss., Biblioteca Comunale. Siena.

G. VASARI. - *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori.* Ed. Milanesi. Firenze, Sansoni.

A. VENTURI. - *Storia dell' Arte Italiana,* vol. V. Milano, 1907.

E. JACOBSEN. - *Das Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena.* Strassburg, 1907.

Madonna col Bambino. — Settignano - Raccolta Berenson.

(Fot. privata).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE DELLE MATERIE

R. BEMPORAD & FIGLIO - EDITORI
FIRENZE - MILANO - ROMA - PISA - NAPOLI